

# ACTAS DEL III CONGRESO IBERO-AFRICANO DE HISPANISTAS

Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar  
y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 29 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-451-5.

## PAUL SCARRON, LECTEUR DE CASTILLO SOLÓRZANO

Gengo Ito  
Université Doshisha, Kyoto (Japón)

On a beaucoup étudié Scarron en tant qu'adaptateur ou traducteur de pièces de théâtre et de nouvelles espagnoles. Il y a là un sujet majeur pour les études comparatives franco-espagnoles: de nombreux ouvrages et articles traitent effectivement du problème de l'adaptation et de la traduction chez cet auteur représentatif de «l'âge d'or de l'influence espagnole».

On sait que certaines de ses œuvres de première importance —particulièrement ses deux comédies à succès (*L'Héritier ridicule* et *Dom Japhet d'Arménie*)<sup>1</sup> et les trois nouvelles (*Histoire de l'Amante Invisible*, *A Trompeur, trompeur et demi*, *Les Deux Frères rivaux*)<sup>2</sup>— toutes insérées dans son célèbre *Roman comique* furent inspirées de Castillo Solórzano. Mais pourquoi celui-ci occupe-t-il cette place centrale dans la création de notre auteur? Ces deux auteurs ne sont certes pas classés traditionnellement parmi les plus importants dans le panthéon national de la littérature, alors que leurs œuvres furent beaucoup lues, représentées et aimées par leurs contemporains<sup>3</sup>.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, l'analyse structurelle et stylistique a amplement mis au jour la fidélité de Scarron aux modèles espagnols, son

<sup>1</sup> *L'Héritier ridicule* est l'adaptation de *El mayorazgo figura* et *Dom Japhet d'Arménie* est celle de *El marqués del Cigaral* de Castillo Solórzano.

<sup>2</sup> Ces nouvelles sont inspirées respectivement de *Los efectos que haze amor*, *A lo que obliga el honor*, *La confusión de una noche* de Castillo Solórzano.

<sup>3</sup> *Le Roman comique* compte presque 60 éditions aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Voir Magne, 1924, pp. 143-184; La troupe de Molière a représenté *L'Héritier ridicule* plus de quarante fois et *Dom Japhet d'Arménie* trente-quatre fois; P. N. Dunn considère les novelas de Castillo Solórzano comme les best-sellers du XVII<sup>e</sup> siècle. Voir Dunn, 1952.

originalité et sa perfection dans le style burlesque. Il nous semble néanmoins que l'enquête n'a pas été poussée aussi loin qu'elle aurait pu l'être et que les racines profondes de ses intérêts et de ses goûts sont encore largement méconnues.

On observe deux attitudes totalement opposées dans les études comparatives sur nos deux auteurs. D'un côté on trouve, par exemple, cette phrase de Don Ramón de Mesonero Romanos, en forme d'objection, souvent citée par les critiques français: «Scarron tradujo la [comedia] del *Marqués del Cigarral* bajo el título de *Don Japhet d'Arménie*»<sup>4</sup>. De l'autre, à propos du *Roman comique*, Paul Morillot affirme avec une conviction étonnamment ferme que Scarron n'a pas imité les espagnols, même s'il leur doit «peut-être » la première idée de son livre, «sous la forme la plus vague»<sup>5</sup>.

Il reste pourtant à savoir si l'on a vraiment comparé ces deux auteurs, en menant les investigations non seulement dans les œuvres directement concernées (trois nouvelles et deux pièces de théâtre), mais aussi dans l'ensemble de leur production littéraire. Il faut également se demander si l'on ne mit pas trop de hâte à porter un jugement sans s'être suffisamment appuyé sur une bonne et profonde connaissance de la veine créatrice de chacun de nos auteurs.

Nous proposons, dans cette présente communication, quelques pistes d'investigations qui devraient non seulement permettre d'enrichir les études comparatives mais aussi de mieux comprendre la veine poétique, théâtrale et romanesque de nos deux écrivains.

# 1. LES CIRCONSTANCES DE LA RENCONTRE: COMMENT SCARRON A-T-IL CONNU CASTILLO SOLÓRZANO?

Ce qui nous intéresse tout d'abord est la façon dont Scarron connut les œuvres de Castillo Solórzano, car cela nous permettra de mieux comprendre pourquoi il conçut le projet de traduire, d'imiter ou bien d'adapter cet auteur espagnol.

On sait que c'est grâce à la rencontre, autour de 1650, avec un certain Cabart de Villermont que Scarron commença à s'intéresser consciencieusement à la littérature espagnole. Ce voyageur et épis-

<sup>4</sup> Mesonero Romanos, 1951, p. xxi (dans la notice de son édition de Castillo Solórzano, *El marqués del Cigarral*).

<sup>5</sup> Morillot, 1973, p. 343.

tolier très cultivé raconte même avoir été à l'origine du projet de Scarron de traduire des nouvelles espagnoles.

Je lui fournis les quatre nouvelles en espagnol, qui sont si agréablement traduites dans ses deux volumes [du *Roman comique*], aussi bien que les quatre autres qu'il a traduites et qu'il a données à part<sup>6</sup>.

Ce témoignage donne l'impression que c'est Cabart de Villermen qui a choisi ou suggéré à notre auteur les œuvres à traduire. Il est peu vraisemblable, pourtant, que Scarron n'ait pas activement participé à la sélection des ouvrages espagnols à adapter. Quand on pense au choix des nouvelles et des pièces de théâtre qu'il a traduites et à la manière dont il les insère dans *Le Roman comique*, il nous semble évident qu'il avait une notion de l'ensemble des trois recueils *Los Alivios de Casandra*, *Fiestas del Jardín* et *La Garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano.

Dans le chapitre X du *Roman comique*, Ragotin, un petit homme veuf, avocat et mauvais poète qui deviendra par la suite le héros burlesque de ce roman, raconte l'*Histoire de l'Amante Invisible* tirée d'un livre espagnole qu'on lui a envoyé de Paris. Ce livre espagnol, dont Ragotin ne donne pas ici le nom, est sûrement *Los Alivios de Casandra* qui contient la nouvelle intitulée *Los efectos que haze Amor* adaptée par Scarron. Il est à noter que la suite de cet ouvrage comprend aussi deux autres nouvelles (*A un engaño, otro mayor*<sup>7</sup> et *La confusión de una noche*) ainsi qu'une comédie (*El mayorazgo figura*), adaptées par notre auteur français.

Il importe ici d'insister sur le fait que non seulement les nouvelles mais aussi les *comedias* de Castillo Solórzano que Scarron imite, apparaissent toutes insérées dans des récits-cadre: *El mayorazgo figura* dans celui de *Los Alivios de Casandra* et *El marqués del Cigarral* dans celui de *Fiestas del Jardín*. Il est vrai que ces récits-cadre de l'auteur espagnol n'ont pas autant d'indépendance et de développement romanesque que dans *Le Roman comique*, mais il ne nous semble pas une simple coïncidence que notre auteur français ait préféré les

<sup>6</sup> Cité par Yves Giraud, dans la «préface» à son édition du *Roman comique*, 1981, p.16.

<sup>7</sup> Scarron adapte, en fait, une autre nouvelle *A lo que obliga el honor*, remaniement de *A un engaño, otro mayor* et insérée dans un autre recueil *La Garduña de Sevilla*.

présenter sous cette forme plutôt que dans un recueil des nouvelles. En ce qui concerne sa comédie *Dom Japhet d'Arménie*, Scarron la fait jouer à ses personnages-acteurs du récit-cadre dans son *Roman comique*, bien qu'il ne présente pas le texte-même du théâtre, contrairement à son modèle *El marqués del Cigarral* dont le texte intégral est intercalé dans le récit-cadre de *Fiestas del Jardin*.

Ce jour-là on joua le *Dom Japhet*, ouvrage de Théâtre aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu. L'Auditoire fut nombreux, la Pièce fut bien représentée et tout le monde fut satisfait, à la réserve du désastreux Ragotin<sup>8</sup>.

Dans *Fiestas del Jardin* de Castillo Solórzano, la représentation de *El marqués del Cigarral* remporte également un succès: «Acabose esta fiesta con mucho aplauso de todo el auditorio, que celebró la gracia de la Comedia, y lo bien que se había representado; sazónándola muy graciosos entremeses y bailes»<sup>9</sup>.

Bien que ce soit ici aussi dû aux conventions du récit-cadre, la ressemblance de ces deux commentaires sur le résultat de la représentation nous semble assez signifiant: l'ambiance festive et joyeuse de cette représentation, «assaisonnée avec des intermèdes et des danses» convient parfaitement à la veine littéraire de Scarron qui a écrit, comme on le verra plus tard, beaucoup d'intermèdes, de parties de ballet, de chansons et de courantes composées sûrement pour une telle circonstance.

Ces particularités nous portent à croire que Scarron avait une idée d'ensemble de ces récits-cadre et de l'ambiance dans laquelle ces modèles espagnols devaient être insérés et qu'il préférerait garder cette ambiance pour une meilleure présentation de ses nouvelles. Il devient ainsi nécessaire de ne pas négliger la réflexion sur les circonstances de la traduction, de l'adaptation ou de l'imitation dans une étude comparative.

<sup>8</sup> Scarron, *Le Roman comique*, p.286 (Nous utilisons le texte de l'édition de Claudine Nédelec, 2010).

<sup>9</sup> Castillo Solórzano, *Fiestas del Jardin*, p.470.

## 2. UNE DANGEREUSE TENTATION DANS LES ÉTUDES COMPARATIVES

On observe souvent que c'est la question du jugement littéraire dans le cadre national qui rend difficile une vraie comparaison digne de son nom. On fait maintes analyses minutieuses de deux ouvrages ou de deux auteurs concernés justement pour détecter autant que possible ce qui les différencie, approche propre à conduire des critiques à reproduire l'image d'un écrivain national plein d'originalité et de fantaisie, sans nous permettre pour autant de comprendre ni la vraie affinité entre ces deux ouvrages ou les deux auteurs en question, ni même la signification profonde de leur rencontre dans l'histoire littéraire.

Il faudrait prendre la peine d'énumérer, par exemple, certains termes ou critères d'analyse dont on a tendance à abuser, surtout quand il s'agit d'un grand siècle de la littérature nationale comme le dix-septième. Les plus connus sont certainement: l'unité et l'économie d'action, la bienséance, la profondeur psychologique, la critique des caractères et des mœurs, la perfection du style.

Il nous semble préférable de remettre parfois en question ces critères «classiques» mêlés de certains partis pris modernes concernant les questions d'originalité et d'influence, afin qu'une étude comparative le soit vraiment, sans tomber dans le piège qui invite, à la hâte, à la revalorisation de l'un dans le Parnasse national aux dépens de l'autre, souvent étranger.

Dans le cas des recherches sur Scarron, on remarque, entre autres, la tentation de situer notre auteur français sur la voie qui conduira au classicisme. R. Cadorel, malgré des analyses comparatives méticuleuses et convaincantes en détail concernant les nouvelles insérées dans *Le Roman comique* avec leur original, n'échappe pas à cette tentation dans sa conclusion. Il écrit: «Mais Scarron est sur la voie qui conduira à la nouvelle telle que Mme de La Fayette pourra la présenter dans *La Princesse de Clèves*»<sup>10</sup>.

C'est, selon lui, par l'attention que notre romancier porte au «cœur humain» qu'il est sur cette voie du classicisme. Cadorel énumère ainsi les endroits qui semblent montrer l'analyse «psychologique» dans l'adaptation de Scarron: celui-ci a bien noté, par exemple, «la raison d'aimer», «leur point d'honneur», «leur délicatesse», «leur générosité», «leur pudeur», et les héros sont même dotés

<sup>10</sup> Cadorel, 1960, p.277.

d'une certaine vie intérieure et intellectuelle, alors que l'auteur espagnol n'a pas exploité cette voie<sup>11</sup>.

Scarron se trouve en outre sur la voie du classicisme, continue notre critique, par les éléments suivants: sa préoccupation de donner une unité aux nouvelles, en éliminant ou en abrégant les événements secondaires, en supprimant les dialogues inutiles et les billets amoureux, mais aussi et surtout en attribuant un rôle capital à l'un des personnages qui permet de repenser entièrement la nouvelle en fonction de ce personnage<sup>12</sup>. Mais il est aussi vrai que Scarron ajoute à l'original beaucoup d'éléments qui ne semblent pas contribuer à ce prétendu souci de l'unité à la classique. On y observe fréquemment des interventions comiques du narrateur qui servent plutôt à amuser et faire rire le lecteur qu'à tenir l'unité d'action<sup>13</sup>. Cette même idée de l'unité semble être également trop soulignée dans l'analyse du théâtre, comme on le verra plus bas.

R. Cadorel parle même de «la sûreté du goût» de Scarron qui donne à la nouvelle «cette gaieté et cette bonne humeur qui entrent dans *l'art de plaire* qui fut un des traits du classicisme». Et c'est ce bon goût de notre romancier, qui se manifeste dans sa volonté d'éloigner de l'esprit du lecteur des visions trop réalistes et déplai-

<sup>11</sup> Cadorel cite plusieurs exemples illustrant, selon lui, ces marques classiques: Victoria aime Don Sanche d'une façon intéressée: «Elle ne l'aime» pas assez aveuglément pour préférer le plaisir d'être avec lui à son avancement (*A Trompeur, trompeur et demi*); les difficultés de Féliciane à avouer son amour (*Les Deux Frères rivaux*), etc. Voir Cadorel, 1960, p. 277. Alan Soons, dans son étude de l'ensemble des œuvres de Castillo Solórzano, remarque aussi le manque de dimension «psychologique» dans les personnages de cet auteur espagnol. Voir Soons, 1978, pp. 72-76.

<sup>12</sup> Cadorel remarque que la nouvelle *A Trompeur, trompeur et demi* «a toute été refondue selon l'optique de Victoria qui n'avait qu'un rôle secondaire dans la nouvelle espagnole», Cadorel, 1960, p. 278.

<sup>13</sup> Scarron réduit souvent les longues descriptions des lieux ou des habits qu'on trouve chez Castillo Solórzano, mais c'est plutôt par souci du burlesque et de la moquerie que pour ne pas déranger le bon déroulement de son récit. Voici un exemple tiré de *l'Histoire de l'Amante Invisible*: «Je ne vous dirai point exactement s'il avait soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de Romans qui règlent toute les heures du jour de leurs Héros, les font lever de bon matin, conter leur Histoire jusqu'à l'heure du dîner, reprendre leur Histoire ou s'enfoncer dans un bois pour y parler tout seuls, si ce n'est quand ils ont quelque chose à dire aux arbres et aux rochers», Scarron, *Le Roman comique*, p. 74.



santes, en évitant soigneusement des scènes violentes comme celle qui montre Dom Rodrigue «baignant dans son sang» dans *Les Deux Frères rivaux*<sup>14</sup>. Voilà un Scarron, auteur de bienséance.

Tout en appréciant ainsi la saveur des nouvelles de Scarron, notre critique commente assez sèchement leur original, qualifiant de «négligé, pauvre et aride» le style de Castillo Solórzano<sup>15</sup>. Il affirme même que c'est l'«insuffisance» de leur original qui met mieux en lumière le talent de leur traducteur et nous permet d'apprécier, à sa valeur, le style si personnel de l'auteur du *Roman Comique*, qui donne aux nouvelles une partie de leur originalité.

Passons maintenant au théâtre. R. Garapon a insisté, dans l'introduction à son excellente édition de *Dom Japhet d'Arménie*, sur «la liberté de l'adaptation» chez Scarron. Selon lui, notre auteur français a abrégé l'intrigue amoureuse tout en la diversifiant; il a mieux ménagé l'économie générale de l'action; surtout, il a considérablement développé les épisodes purement burlesques dont il a trouvé l'idée dans la *comedia* espagnole<sup>16</sup>. On y retrouve une tendance similaire, bien que largement atténuée, à celle vue précédemment, qui consiste à situer Scarron sur la voie du classicisme, même si R. Garapon ne le dit pas clairement, à la Molière. Le même critique observe une certaine intelligence que Scarron a donnée à Dom Japhet, protagoniste-*figurón* de la pièce<sup>17</sup>, mais signale en même temps la possibilité d'objection qui refuse de voir la cohérence psychologique dans ce personnage qui n'est pas «un caractère». Mais voyons comment cet éminent critique essaie de réhabiliter la pièce dans le passage suivant:

Mais on aurait grand tort [...] de ne pas voir le progrès décisif que notre comédie accomplit avec Dom Japhet. Elle possède désormais le principe d'unité qui permettra de fondre en un tout homogène les effets relativement courts de la farce traditionnelle et la continuité d'une action d'une juste longueur, telle que la demande une pièce en cinq actes<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Cadorel, 1960, p. 278.

<sup>15</sup> Cadorel s'appuie sur F. Ruiz Morcuende pour former ce jugement. Voir Ruiz Morcuende, 1957, p. xxvi (dans le prologue de son édition de Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*).

<sup>16</sup> Garapon, 1967, pp. xvii-xviii (dans l'introduction de son édition de Scarron, *Dom Japhet d'Arménie*).

<sup>17</sup> Garapon, 1967, p. xx.

<sup>18</sup> Garapon, 1967, p. xxi.

On voit ici un des pièges typiques des études comparatives. L'analyse microscopique de la structure et du style, très souvent intéressante et juste, manque de véritable comparaison, puisque l'on ne s'intéresse qu'au fond de l'un et non des deux.

### 3. VERS UN MEILLEUR PARALLÈLE ENTRE SCARRON ET CASTILLO SOLÓRZANO — LA POÉSIE ET L'INTERMÈDE

Plus que de passer par un jugement qui consiste souvent à encadrer les deux auteurs dans la hiérarchie littéraire de leurs pays, il nous semble plus intéressant de chercher à faire un vrai parallèle entre Scarron et Castillo Solórzano. Et pour que ce parallèle puisse porter de meilleurs fruits, il devient nécessaire de ne pas nous limiter à l'analyse des œuvres directement concernées mais d'essayer de saisir la veine littéraire de nos deux auteurs dans l'ensemble de leur production littéraire.

Par une curieuse myopie bien paradoxale dans les études comparatives, on n'a pas suffisamment comparé les œuvres poétiques de Scarron et de Castillo Solórzano qui ont commencé leur carrière littéraire, comme beaucoup d'autres de leur époque, par la poésie. Et c'est là que l'on trouve une mine qui nous permettra, nous semble-t-il, de mieux comprendre l'intérêt et le goût de nos deux auteurs qui ont plus d'affinités que de différences.

C'est le goût du mélange de styles qui se manifeste dès le début de leur carrière poétique. On trouve la poésie d'amour galant d'un côté et la poésie burlesque de l'autre. Dans leurs recueils ces deux inclinations apparaissent en alternance permanente.

Scarron, souvent considéré comme champion de la poésie burlesque, a composé, comme remarque très justement Antoine Adam, des stances amoureuses, des chansons, des parties de ballets, «qui le rangent parmi les meilleurs poètes galants de son temps»<sup>19</sup>.

C'est aussi bien le cas de Castillo Solórzano. Dans cette perspective, ses *Donaires del Parnaso*, grand recueil de poèmes attirent en particulier notre attention. Son goût pour les descriptions alternant le raffiné et le burlesque marque les poèmes sur des villes, des événements et des personnages curieux. Pourquoi, ne compare-t-on pas, par exemple, le *romance* «A las novedades de Madrid» ou bien

<sup>19</sup> Adam, 1977, p. 88.

«Describiendo en Madrid, en un día de encierra de toros...» et la *silva* «Describiendo el Campo de Leganitos y lo que passa en él las noches de verano», avec *La Foire Saint Germain* ou «Adieu aux Marests et à la Place Royale» de Scarron?

Ils montrent par ailleurs tous deux un goût certain pour la réécriture de la mythologie et des œuvres de l'antiquité gréco-romaine en vers bouffons. Castillo Solórzano a composé plusieurs *fábulas* de dieux et de personnages antiques comme Actéon, Mars et Vénus, Adonis, Pan etc. Et pourquoi n'a-t-on pas fait non plus de rapprochement, par exemple, entre la «Fábula de Polifemo» du poète espagnol, et *Typhon ou la Gigantomachie* ou le *Virgile travesti* du poète français?

Ils font également des remarques sur les styles qu'ils emploient eux-mêmes non sans une touche d'autocritique. Il serait intéressant de comparer, dans cette perspective, le *romance* «Instrucción para saber / el docto lenguaje culto / admitido por lo nuevo / y estimado por lo oscuro...» contenu aussi dans *Donaires del Parnaso*<sup>20</sup>, avec l'épître «A Monsieur d'Aumalle»<sup>21</sup> où Scarron distingue le bon du mauvais style sans oublier pourtant de critiquer les vers qu'il avait composés auparavant.

Ce genre de recueils de poèmes de Castillo Solórzano et de Scarron regroupent des genres et des formes si différents que leur énumération est longue: romances, sonetos, canciones, silvas, rondallas, decimas, tercetos, octavas, endechas, letras, epitafios, madrigales, enigmas etc., chez l'Espagnol; sonnets, odes, chansons, courantes, dizains, épîtres, épitaphes, élégies, épigrammes etc. chez le Français. Ce goût de composer et ce talent de réussir en genres et formes éclectiques nous invite plutôt à rapprocher nos auteurs qu'à les séparer.

Il importe finalement de ne pas négliger un autre genre qui mérite d'être l'objet d'une attention particulière: l'intermède. Castillo Solórzano a écrit cinq *entremeses*: *El casamentero*, *El comisario de figuras*, *El barbador*, *La prueba de los doctores*, *El entremés de la castañera*<sup>22</sup>. On y trouve des vers et des tours qui auront pu inspirer les deux *comedias*

<sup>20</sup> Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, pp. 43-45.

<sup>21</sup> Scarron, *Poésies diverses*, 1947, pp. 468-475.

<sup>22</sup> Ces *entremeses* sont insérées dans l'ordre chronologique, dans *Tiempo de regocijo* (1627), *Las harpías en Madrid* (1631), *La niña de los embustes* (1632), *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637).

de *figurón* que Scarron a traduites. Et celui-ci, de son côté, avait composé *Les Boutades du Capitain Matamore et ses comédies* (1647), recueil d'intermèdes de styles et formes différents. On retrouve encore cette veine d'intermèdes non seulement dans ses *Dom Japhet d'Arménie* et *L'Héritier ridicule* mais aussi dans *Le Roman comique*.

Il ne serait pas déplacé de penser que ces poèmes et ces intermèdes constituent une sorte d'exercice de style qui a permis à nos deux auteurs de créer, de façon éminente, leur *figurones* dans leurs comédies, leurs nouvelles et leurs romans. Et ici, il ne s'agit ni de la notion d'imitation, ni de celle d'originalité de l'un par rapport à l'autre, mais plutôt de celle d'affinité qui joue et qui éclaire mieux le talent de nos auteurs ainsi que le succès de leurs œuvres. Et c'est là, nous semble-t-il, que se trouve une des clés les plus importantes pour comprendre le goût de Scarron pour cet auteur espagnol.

#### CONCLUSION

Il n'est pas toujours facile de parler d'un auteur en dehors du cadre de la littérature nationale, surtout quand il s'agit de ceux qui ne sont pas considérés comme de premier rang. Car on est souvent invité à situer ces auteurs, comme on l'a vu plus haut, dans la hiérarchie littéraire dont le sommet est occupé par des «grands écrivains» comme Racine, Molière, Corneille et Madame de La Fayette en France ou Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, et Calderón en Espagne. On cherche souvent à garder pour l'auteur étudié une meilleure place dans ce grand panthéon national de la littérature. C'est une chose inévitable, dans un sens, mais si l'on élargit un peu plus notre point de vue, il est possible de trouver une autre manière d'apprécier et de goûter nos auteurs, en évitant de s'appuyer trop sur les classifications ou les jugements véhiculés par les cadres des littératures nationales.

Il ne faut pas oublier que divers ouvrages de Castillo Solórzano furent traduits et appréciés d'abord en France<sup>23</sup>, puis en Angleterre<sup>24</sup>, où cet auteur espagnol stimula la veine créatrice des auteurs comme Scarron qui partageaient son intérêt et son goût littéraire. Et c'est maintenant diverses œuvres comiques de Scarron traduites et accueillies par le public anglais et hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle et même

<sup>23</sup> Losada Goya, 1999, pp. 128-142.

<sup>24</sup> Tucker, 1952.

au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Il est temps, nous semble-t-il, de parler plus de l'affinité littéraire qu'on trouve chez nos deux écrivains, que de la différence sur laquelle l'on a trop souvent insisté. Ce serait peut-être une des meilleures manières de comprendre plus profondément nos auteurs et de les revaloriser, non seulement dans la littérature nationale, mais aussi européenne.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, II, Paris, Albin Michel, 1997 [1962].
- Cadorel, Raymond, *Scarron et la nouvelle espagnole dans le Roman comique*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1960.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Donaires del Parnaso*, Primera parte, Madrid, 1624.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *El marqués del Cigarral*, éd. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1951 (BAE, 45, pp. 309-325).
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Fiestas del Jardín*, Valencia, 1634.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *La Garduña de Sevilla*, éd. Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- Dunn, Peter Norman, *Castillo Solórzano and the decline of the Spanish Novel*, Oxford, Blackwell, 1952.
- Losada Goya, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1999.
- Magne, Émile, *Bibliographie générale des œuvres de Scarron. Documents inédits*, Paris, Ancienne Librairie Leclerc L. Giraud-Badin, 1924.
- Morillot, Paul, *Scarron. Étude biographique et littéraire*, Genève, Slatkine, 1970 [1888].
- Scarron, Paul, *Dom Japhet d'Arménie*, éd. Robert Garapon, Paris, Didier, 1967.
- Scarron, Paul, *Le Roman comique*, éd. Claudine Nédelec, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010.
- Scarron, Paul, *Le Roman comique*, éd. Yves Giraud, Paris, Flammarion, 1981.
- Scarron, Paul, *Poésies diverses*, éd. Maurice Cauchie, Paris, Didier, 1947, t.1.
- Soons, Alan, *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne Publishers, 1978.
- Tucker, Joseph E., «Castillo Solórzano's *Garduña de Sevilla* in English Translation», en *Papers of Bibliographical Society of America*, 46, 1952, pp. 154-158.

<sup>25</sup> Magne, 1924, pp. 255-258.



